

現代主義·後現代主義

· 雕塑新經驗——六〇年代後美國藝術的發展

／侯宜人 本文作者為普拉特藝術學院 (Pratt Institute) 碩士

一、

西方藝術思潮在二次大戰後急速向前推進，特別是六〇年代，一股強大的變革力量，使藝術發展的方向有著令人震驚的改變。藝術在六〇年代初期仍是消費品的走向，反映出當時對社會、政治極具推動力的大眾之態度，也可看出它同時為剛復甦的經濟所左右。因此使藝術充滿了樂觀色彩與投機主義，正好配合當代的特色（註一）。現在回顧六〇年代，社會結構改變之大是無庸置疑的，而跟隨著各方面改變而產生的極限藝術 (Minimalism)，此種新的藝術風格在當時已預告了新的烏托邦式的藝術理念。

藝評家在評論極限藝術時，總免不了指出它們乃是針對盛行於五〇年代的抽象表現藝術所做的反動（圖一、二、三），而極限藝術家也在對抽象表現主義風格的極端否定下，確立了自己的地位（圖四、五）。極限藝術家選擇可替換，能大量生產的組合，重複的形式，無感情的表現以取代抽象表現藝術高度變化的形式和極具個人色彩的作風，進而創作了一個完全無陳述、無想像、無聯想的藝術。事實上，極限藝術家並不是第一批想把藝術和工業作某種程度結合的人，廿世紀初期達達派的藝術家將機器的形象與一般傳統形式組合（圖六）；包浩斯學派和結構主義者也在藝術形式中加入科技的手法和意象，但都沒有更進一步如極限藝術將藝術品推進一個大量使用工業材料生產的行列（圖七、八、九）。



▲ 圖一、亞士力、高爾基 (Arshile Gorky) 未婚夫妻II 1947



▲ 圖二、傑克森、波洛克 (Jackson Pollock) 作品第十二號 1952



▲ 圖三、威廉、的庫寧 (Willem de Kooning) 無題 1963

極限主義大師之一的 Donald Judd 會形容他的作品“以一整體而存在”，並宣稱他所做的為一“特定的物體”（圖十），作品本身即能自我顯示內容及意義，不需要向觀眾做任何解釋。更不需要像巴洛克藝術一樣的向觀眾伸出邀請的手（圖十）。藝術家只對物體感興趣，而不對它產生的效果感興趣；只關心物體的特性，而反對那套印象派藝術家所遵奉的視網膜原理及畫面效果的講求等等。在極限主義藝術觀中，繪畫和雕塑都是“東西”，構成此“東西”的基本因素就是物體本身的物質，最實在的外觀形成，無需再加以解釋、闡明。物體就是物體，就是主題，就是內容。在使作品達到客觀存在的過程，普普藝術 (Pop Art) 和極限藝術幾乎處於同時期，卻以完全相反的形式提出對抽象表現主義的反動。普普藝術家大量使用非常平凡的物體，並不像極限藝術家對物質本身感興趣，而是對造成這個物質用途的原因感興趣，他們也認為所謂的價值就在使用的現成商品本身所能傳達的訊息上，所以大眾藝術能將一個普通的商業產品注入特別的象徵意義（圖十二）。極限藝術和大眾藝術所使用的材料和技術，不僅使作品中個人色彩降至最低，並且抗拒藝術品是“珍貴的”這個觀念，企圖改變作品的本質意義，使作品最基本的結構減少到“物”的本身。物體就是物體，作品就是作品，這個觀念在藝術中得以發展成一全新的地位，不得不歸功於極限藝術。

另一方面，當藝術形式發展到頂點，形式被減小到幾乎等於零的

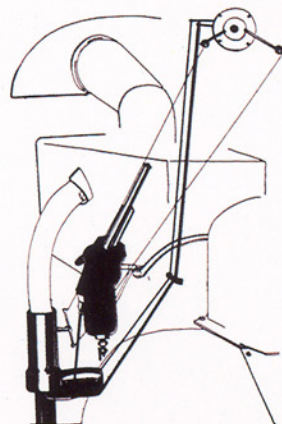
地步，我們看到新的藝術形式反映在不需物質形式而只重思想形式的觀念藝術 (Conceptual Art) 中 (註二)，有趣的是，觀念藝術既否定了“物體”之形式，亦否定了極限藝術一直強調的物質存在。在觀念藝術中，一股精神上的思考運作過程代替了創造的動作和創造出的物體，至此，不再有所謂“完成的”或“未完成的”作品之爭。觀念藝術家注重許多未完稿，如素描及隻字片言的手稿，許多實驗性的手法也相繼展開，甚至藝術家只提供觀眾“視覺的資料”，呈現我們時間空間的觀念而已。傳統藝術總在結構上打轉，觀念藝術則提醒藝術中的機能性。傳統藝術形式發展的導向中，總令人尋問“如何畫的”“如何做的”“如何組成的”“如何能解決問題的”，爲了這個“如何”(How)，觀念藝術則以“什麼”(What) 取而代之，什麼是藝術的本質？什麼是作品存在的意義？不管如何，所有的形式內容都被排除，並不是藝術上的勝利！當藝術家在去除物質材料、表現形式的同時，所有的藝術觀念是不會被去除減少的，它們不過是從既有的藝術觀念中蛻變而以新貌呈現。

二、

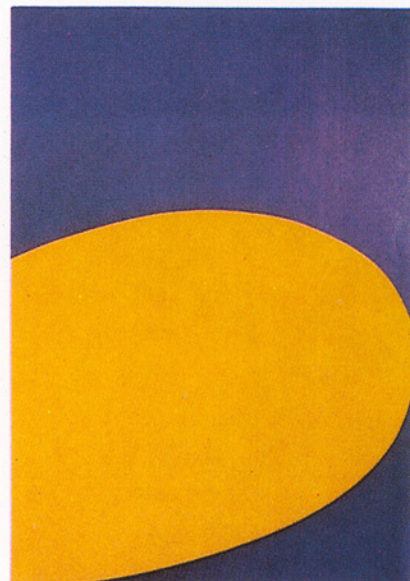
七〇年代這十年間最令人驚奇的事情，發生在所謂的雕塑上，這樣的景象是不太陌生的：一個長廊的末端放著一台正在播放的電視機；大幅照片記錄下藝術家在鄉村徒步的足跡；沙漠中挖出的大溝槽；在山谷中豎起的帆布。沒有任何作品較之雕塑更令人混淆。近代雕塑和繪畫的範疇呈現經混合、擴充、扭曲後幾乎無所不包的彈性。儘管雕塑這個語詞的意義是如此的擴張，也不過是所謂前衛美學追求“新”之下所具有不同面貌。當代藝術在創新的過程上，也因為表現“新”的手法乃與大眾所已知的現

象相關，而未引起如達達 (Dada) 在當時的軒然大波。近代“新”的藝術總是漸漸的從過去的形式中進化出來，歷史相對論研究新舊的差異，爲的是減少新成份帶來的文化衝擊，並且緩和其差異性，爲我們因認知經驗的改變製造了一個適應的空間。這種適應就如同我們經常看到一個人，知道他是完全不同於他的小時候，而能接受他仍是同一個人一樣。歷史解釋了過去和現在的關連，我們對產生的“新”狀況因爲有了相似的認知，而不至於對這新情況感到過份訝異。

當極限藝術出現在六〇年代美學經驗的地平線時，批評派已開始替這些作品樹立權威。近代在定義雕塑上，有個很曖昧的現象，我們總用一個統合的類別去界定一批特別的物體，結果造成定義的模糊。事實上，雕塑本身是有其最根本的特性，它的分類是歷史上 (或言美術史上) 的限制，與雕塑的基本結構無關。雕塑自有它的邏輯存在，有自身的一套規則，這套邏輯和規則可試用到各種不同的情況，結果並不改變其根本特性。那麼什麼是雕塑的邏輯呢？雕塑的邏輯是與紀念物的邏輯不可分的，也就是說雕塑是用來說明紀念性的，它存在於一個很特別的紀念地位，以一種象徵的語調指出其存在的空間及存在

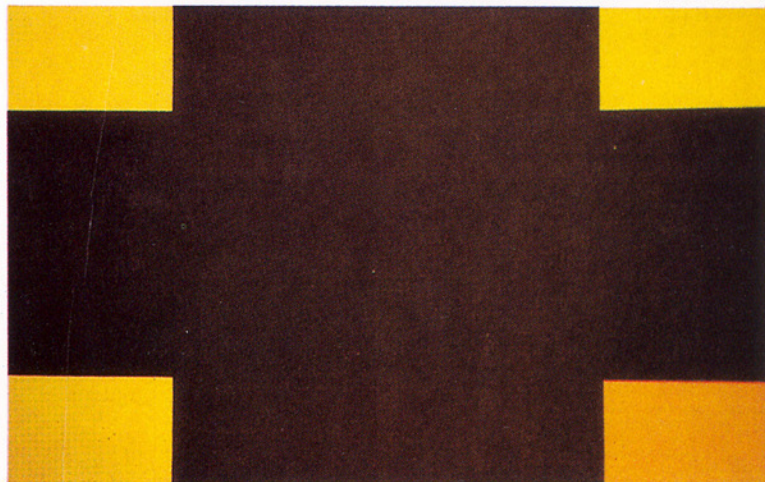


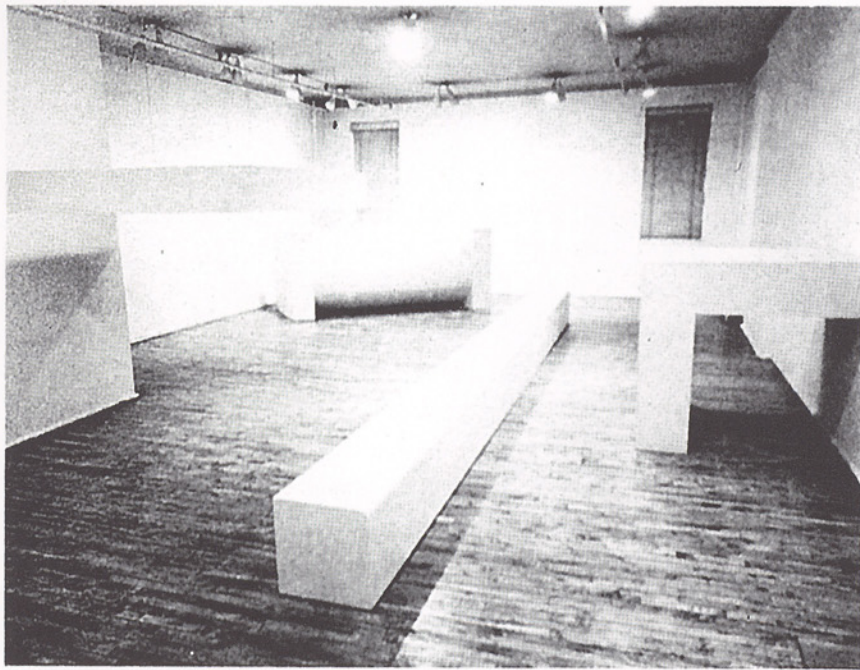
圖六、畢卡比亞 (Francis Picabia) 1915原作品已失，此圖爲複製於標號“291”之作品的照片



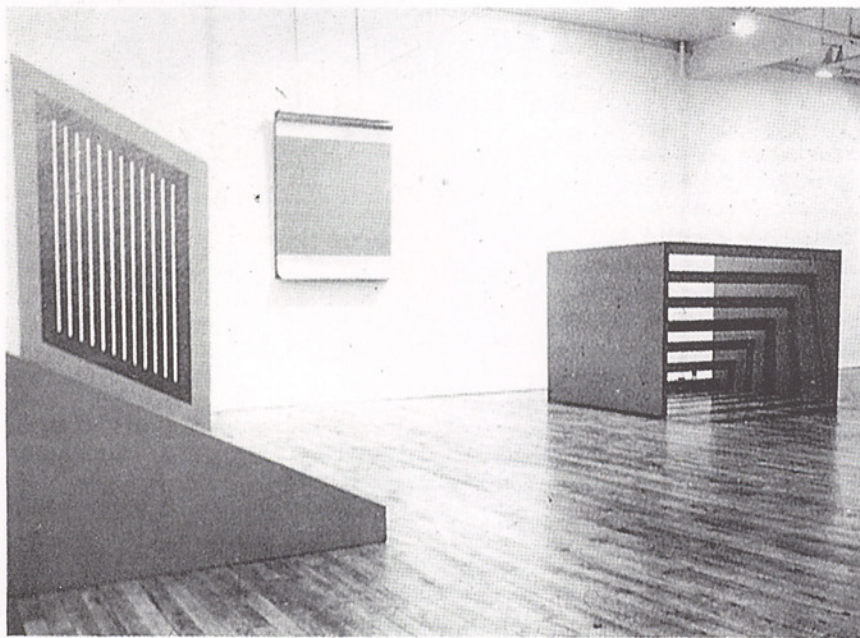
▲ 圖四、凱利 (Ellsworth Kelly) 黃與藍 1963

▼ 圖五、黑爾德 (Al Held) 無題 1964

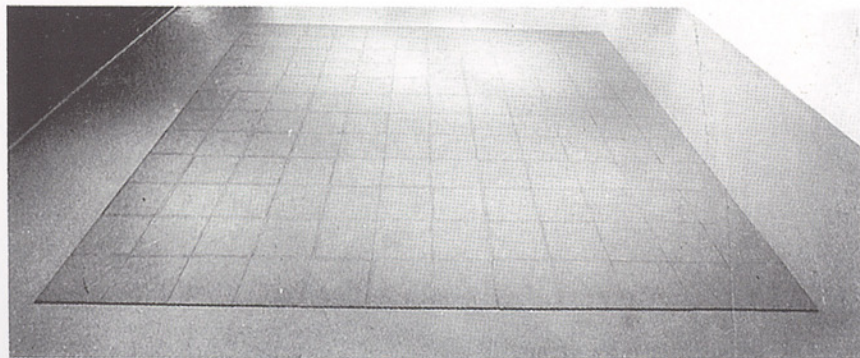




▲ 圖七、莫里斯 (Robert Morris) 作品個展 紐約 1963



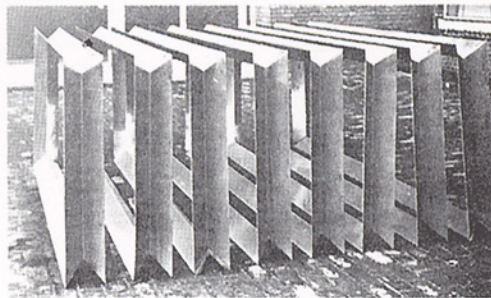
▲ 圖八、賈德 (Donald Judd) 作品個展 紐約 1963—64



▲ 圖十、賈德 (Donald Judd)
八個係數數單位, 1966—8

◀ 圖九、卡爾 (Andre Carl)
鉛作品 1969 許願泉
1732—1762 羅馬

的意義。以奧里略紀念柱為例 (圖十三), 象徵性地雄立在羅馬 Camp idoglio 的中心, 代表了古羅馬帝國、文藝復興羅馬帝國和當政者的席位; 又如貝尼尼 (Bernini) 的君士坦丁宗教改革像 (Conversion of Constantine), 則立於梵帝崗入口處, 連結了聖彼得教堂的會堂和羅馬教皇的職位, 則又是另一種紀念物。兩者都標示出特別的事件和特別的地點的特別意義。雕塑在合理說明與特別標示上, 一般而言是象徵的, 也是垂直的, 因此雕塑的台座在整件作品的結構上扮演了很重要的角色。台座標示出觀眾和作品間的距離, 傳遞了實際的位置與象徵位置之間的關係, 這層關係涵蓋了西方雕塑藝術數百年來創作的來源, 此之謂傳統的雕塑邏輯。但傳統不是不變的, 到了相當的時候, 傳統邏輯也開始衰亡。十九世紀我們便注意到雕塑中“座台”的消失。以羅丹的地獄門 (Gates of Hell) 和巴爾扎克像為例 (圖十四), 兩者都具建築紀念性, 但使這兩件紀念物特徵不見的原因, 首先來自地獄門及巴爾扎克的複製品在





◀ 圖十一、此噴泉為柯特納 (Pida Cortona) 設計，由沙爾維 (N Salvi) 製作，是典型的巴洛克裝飾之一，雕像表現海神尼普邱恩的勝利。

▼ 圖十三、馬卡斯、奧里略紀念柱、羅馬



▲ 圖十二、安迪·沃霍 瑪麗蓮夢露



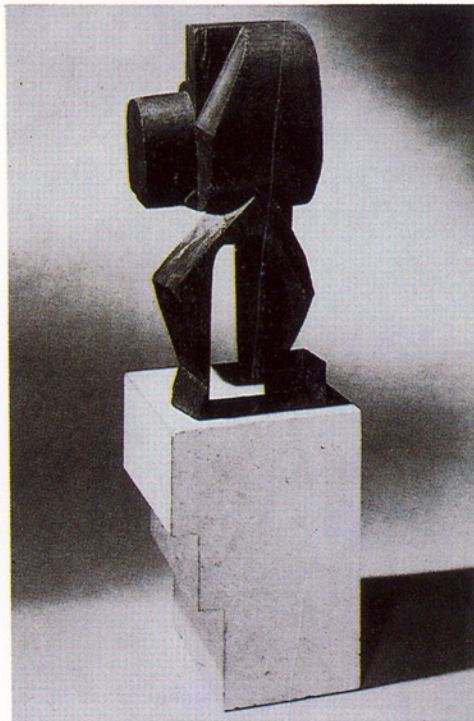
各地美術館可見，沒有一件作品立於原來的地方。再者，來自羅丹對其作品的表面處理—地獄門表面刻鏤及反結構鑲嵌的痕跡以及巴爾札克主觀的表現手法，使此兩件作品跨越所謂紀念物邏輯的窄孔，進入另一個天地，一個與傳統的具有歷史意義和具有特定安放位置，所謂與“正面邏輯”完全相反的“負面邏輯”，在這負面邏輯裡，雕塑作品遺失了它們傳統的所屬地，進入現代主義的範疇（註三）。在現代主義的時代，雕塑成了只佔有空間，不屬於地域的抽象紀念物，而所謂紀念物也成了純粹的自我標示，只有下端的台座而無上端紀念物的意義。在機能上一反傳統的紀念性，不再安置於一個特定的位置，不再反映紀念的意義，完全的自我指示。現代雕塑無位置標示和表現抽象意義，再加以意識上對座台的崇拜，雕塑遂向下吸收座台，在形式上，座台成為雕塑整體的一部份，在意義上，雕塑遠離了指定的空間而向獨立的空間意識發展，再經由作品本身材料的說明性和表現結構處理的過程，於是雕塑宣告了它的自律自治能力。雕塑現代化過程的例子，最明顯的就是布朗庫西 (Constantin Brancusi) 的作品。在“回頭浪子”中 (The Prodigal Son)，台座成為布朗庫西作品的一部分 (圖十五)，而在“無盡支柱” (Endless Column) 這件作品 (圖十六)，可以說整件就是基座的化身。布朗庫西視人體的部份如斷簡殘篇，他抽取人體局部的表現方法使他的作品更趨於沒有特定區域的抽象觀念。在布朗庫西作品中特定的區域乃指身體的其他部位，如一個能給頭固定

◀ 圖十四、羅丹
巴爾札克紀念像
1898

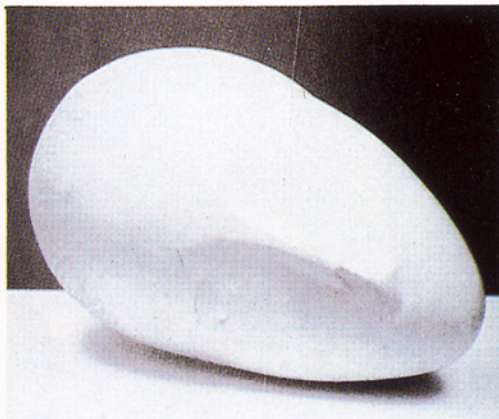
位置的身體，失去了定位的身體之頭即抽象存在了（圖十七、十八）。

現代主義雕塑探求一個理想中的空間，切斷了傳統雕塑在時間及空間所佔有的角色，提供了一條嶄新的道路，並在廿世紀初期綻開花朵。現代主義現象到了五〇年代開始衰竭，越來越多的作品探討純粹的抽象空間，發掘負面邏輯中否定的經驗。現代雕塑越發在個人意識中發展，內容則越來越抽象，到了六〇年代早期的雕塑更進入一個沒有任何“人”存在，純“物”的領域，以致雕塑樹立在建築前，無關建築，樹立在一片自然風景中，又不屬於任何自然景觀。現代雕塑就從這種既非景觀（Not—Landscape），又非建築（not—Architecture）的雙重否定下發展得有限（或說到了極限）。

六〇年代後期，接著下來的雕塑家開始將他們的注意力集中在上面提及的否定的邏輯限制之外。試以另一角度去省思，創作一件非建築性的作品，延伸其義就是表現大地的自然風貌；反之，一件非自然景觀的作品，就是建築的。在現代主義思潮下，雕塑的觀念被抽到最簡潔的既非自然景觀又非人工建築的同時，其後的創作沒有理由不去思索與之相反的表現形式，那就是可以既是風景又是建築的，於是一種非常繁複的雕塑輪廓就產生了。藝術上繁複形式的表現較早可見之於文藝復興後期（Post—Renaissance）的藝術及在許多非西方主流文化的社會裡。「迷陣」就是建築的也是風景的（圖二十）；中國和日本的庭園設計也同兼備建築和風景的特色；古老文明的宗教場合，也常



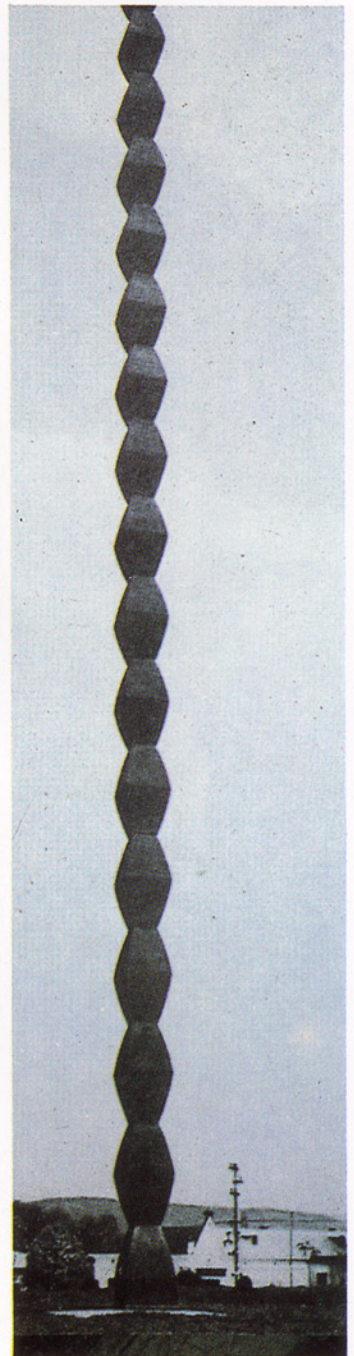
▲ 圖十五、布朗庫西 回頭浪子1915



▲ 圖十七、睡神 1910



圖十八 ▶
、布朗庫西
·新生1915

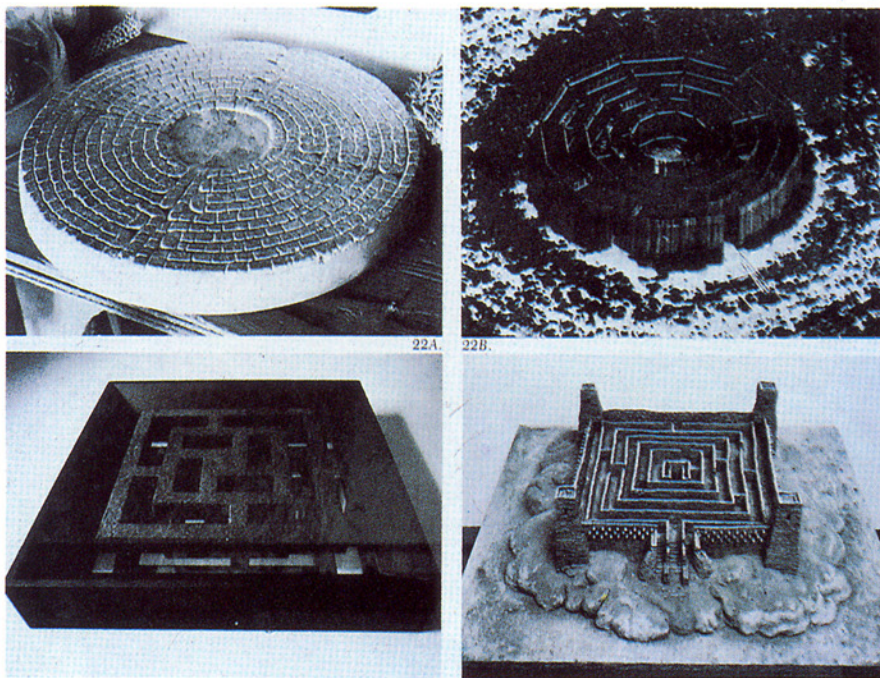


▲ 圖十六、布朗庫西，無盡支柱，高十六英尺，1937，羅馬尼亞

▼ 圖十九、莫里斯 無題 1965



A	B
C	D



▲ 圖二十、迷陣

- A. 福克斯 (Terry Fox) 1972
- B. 艾庫科 (Alice Aycock) 1972
- C. 愛爾蘭 (Patrick Ireland) 1967
- D. 西蒙斯 (Charles Simonds) 1973



◀ 圖二十一、達特木，為英國一荒野丘陵地，多先史時代遺跡，此石塊圍繞之圓形場，在達特木的 Scorhill，屬青銅時期之遺跡



傳達一種複雜的自然與人為的天人運作觀念 (圖二十一)。

雕塑上既是建築的又是非建築的，既是自然景觀又不是風景的例子，還可以“景觀—結構”來說明。史密生的“螺旋防波堤”(Spiral Jetty) (圖二十二)，海則、的“兩個反面”(Double Negative) (圖二十三)，克里斯朵的山谷布幕 (Valley Curtain) (圖二十四)，除了在大地上製作了一個景觀外，也在大地上做出人工的大符號，這些地景的特色是變化的、易損毀的、短暫的，所以常藉助照片來記錄過程。

藝術形式重疊繁複後所表現出的，正是在現代主義下完全不同的喜悅，這種新邏輯已經無法用現代主義來說明。為了給此種歷史上又一次與前時代的絕裂命名，我們必需依賴一個新辭，這就是早已在其他如社會、文化理論批評中所使用的後現代主義。

三、

綜觀美國這半世紀來藝術的發展，似乎再沒有任何風格可視為“新”的，每回藝術受到激盪發展到另一波的極限後，又被建立成一套傳統。當藝術家的作品越來越接近“非藝術”的觀念時，藝術的形式又到了極限。但是任何的超越都無法超越藝術的存在，美術史學家、藝評家、美術館和有著藝術良心的觀眾視任何的藝術形式為藝術。就如杜象的現成品 (圖二十五)，原來的用意不但在“非藝術”，還在“反藝術”，也被人以藝術信條一樣的奉在美術館和美術史上。西方藝術的冒險精神使藝術打破傳統形式和內容的諸多限制，出

◀ 圖二十二、史密斯 (Robert Smithson) 螺旋防波堤，猶他州鹽湖城 1970

現五花八門的新經驗，最後並以“觀念藝術”一詞，摒除了一般觀念中認為藝術應該有的形式，使藝術是作品，是看得見，存在的要求都消失，試問人們還有什麼不能接受而視為“前衛”的呢？

極限藝術是現代主義的，或可視為表現主義的最後階段，其理由綜合起來有一、純粹化的抽象傾向；二、將藝術形式簡化到最基本的媒體；三、具有追求前衛創新 (Avant-Garde) 的精神，企圖造成主流。極限藝術的純粹形式及其理論辯證在一九七〇年後，當“前衛”的觀念沒有人再感到驚訝後也開始瓦解。

六〇年代後期藝術發展到“非藝術”的形態後，便呈現出多樣的表現形式。七〇年代繼之而來大量的使用攝影和印刷等傳播媒體及工藝材料 (特別是陶土)，更使得藝術形式加入大量複製和裝飾的意味。美術史上“多元主義”這標籤一直沿用於七〇年代，而後現代主義正好接替了七〇年代末期，進入八〇年代。

多元主義是和現代主義相對的。一九七〇年後文化形態又一次的改變，以後極限主義 (Post-Minimalism) (註四) (圖二十六) 和後現代主義的命名似乎最能描繪出多元文化性。

而八〇年代繼起的新形象 (New Imagism) 和裝飾繪畫 (Decorative Pattern Painting) (圖二十七、二十八、二十九、三十)，這些新的藝術表現都分享了反現代主義，反極限主義的美學觀。值得特別一提的是，早期的婦女運動和接著的女性主義對多元文化及後現代主義有著極重要的影響。女性主義此種文化、社會、政治上女性良心的覺醒，在回歸藝術的內省，性格表現和反純粹發展上，扮演了充滿活力的角色。後現代主義除了提供更多的美學觀念和可能性外，似乎



▲ 圖二十三、海則 (Michael Heizer) 兩個反面 內華達州，1969—71



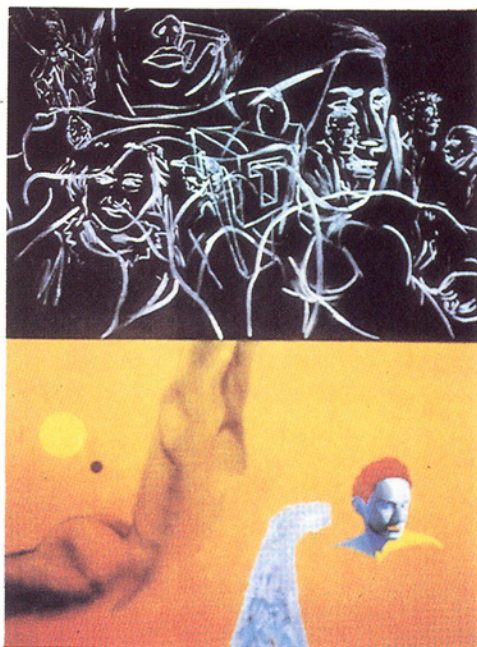
◀ 圖二十四、克里斯多 (Christo)·山谷布幕，1971—1972

▼ 圖二十五、杜象 (Marcel Duchamp) 泉，1917



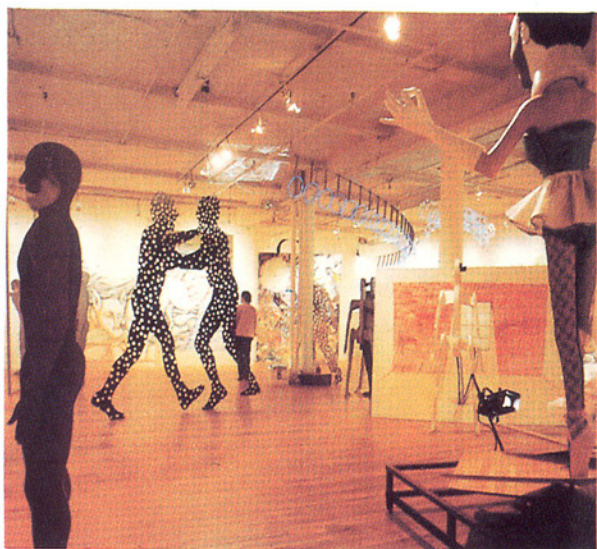
▼ 圖二十六、雲塞 (Jackie Winsor) 纏繞的方，1972





▲ 圖二十八、李昂·高伯
(Leon Golub)
白色廣場暴動系列之四 1983

◀ 圖二十七、大衛·沙利 第四號作品1982



▲ 圖二十九、伯洛夫斯基 (Jonathan Borofsky)
裝置在紐約波拉古伯畫廊的作品 1983



◀ 圖三十、莎畢羅
(Miriam Schapiro)
典禮之王 1985

也替如複雜抽象的Al Held, Frank Stella, 新形象的Joel Shapira、Charles Simonds; Nicholas Africano, Lois Lane, 裝飾繪畫的Kim Mac Conned, Miriam Schapira, Joyce Kozloff; 以及史前建築為構想的Mary Miss, 以及為數眾多的女性藝術家的藝術立下註脚。(圖三十一、三十二、三十三、三十四)。裝飾繪畫家Joyce Kozloff曾受女性主義理論的鼓舞, 寫下一百多個反現代主義的特徵, 分別是反純粹、反極限主義、反形式主義、反嚴謹、反空無、反枯燥、反平板、反潔靜、反機械製造、反包浩斯、反主流派、反制度化、反冷酷, 反無人性、反分離、反宏偉, 反形而上、反英雄主義等, 也進一步指出包括主觀的、浪漫的、富想像的、私人的、自傳式的、敘述式的, 怪異的、裝飾的、抒情的、原始的、本地的、特別的、自然不經琢磨的、不合理的、衝動的、手工的、富色彩的、快樂的、零亂的、好玩的、邪惡的、種族的、洛可可的、華麗的、好色的、異國風味的、複雜的、細緻的、溫暖的等性格說明了後現代主義多元的特色。

四、

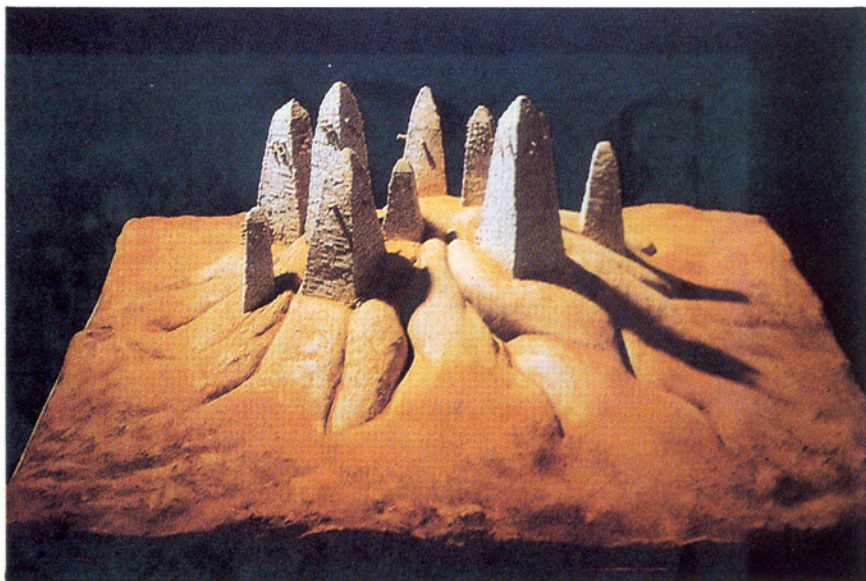
二十世紀現代雕塑的發展，從底座的消失到各樣式新理論、新觀念的出現與被接受；從浮雕到自由站立的物體；從不關心外觀世界的真實性到忠於材料的表現；強調過程代替結果……，這些曾是創新的觀念，都成為二十世紀雕塑詞彙的一部份，雕塑是三度空間，繪畫是二度空間的限制早就改變了，為創新而創新的觀念也已過時。近代藝術上的自由風氣完全推翻藝術形式上嚴謹的定義。加以資本主義下自由市場的需求，使藝術不再朝單一方向發展。藝術市場向各種風格的藝術開放大門，並在當代藝術上大量投資，這個市場一度因觀念、過程、地景、實驗性短暫樣式藝術的發生而鬧饑荒，現在又再次尋求“永恒的”好比繪畫、雕塑和攝影的藝術形式。我們看到普普藝術的幽靈，在西方近三十年大眾文化和傳播媒體中生存下來，藝術受大眾品味導向的傾向，產生較之前時代更注重流行風格的新普普（Neo-Pop）。在後現代文化中，我們可以找到許多的主張，卻找不出任何的共識，似乎藝術又呈現在現代主義前的風貌。近二十年藝術的發展在與極限主義、現代主義絕裂後，又從考古學、生態學、個人自傳、文學、歷史、宗教範疇中找到新的資源。



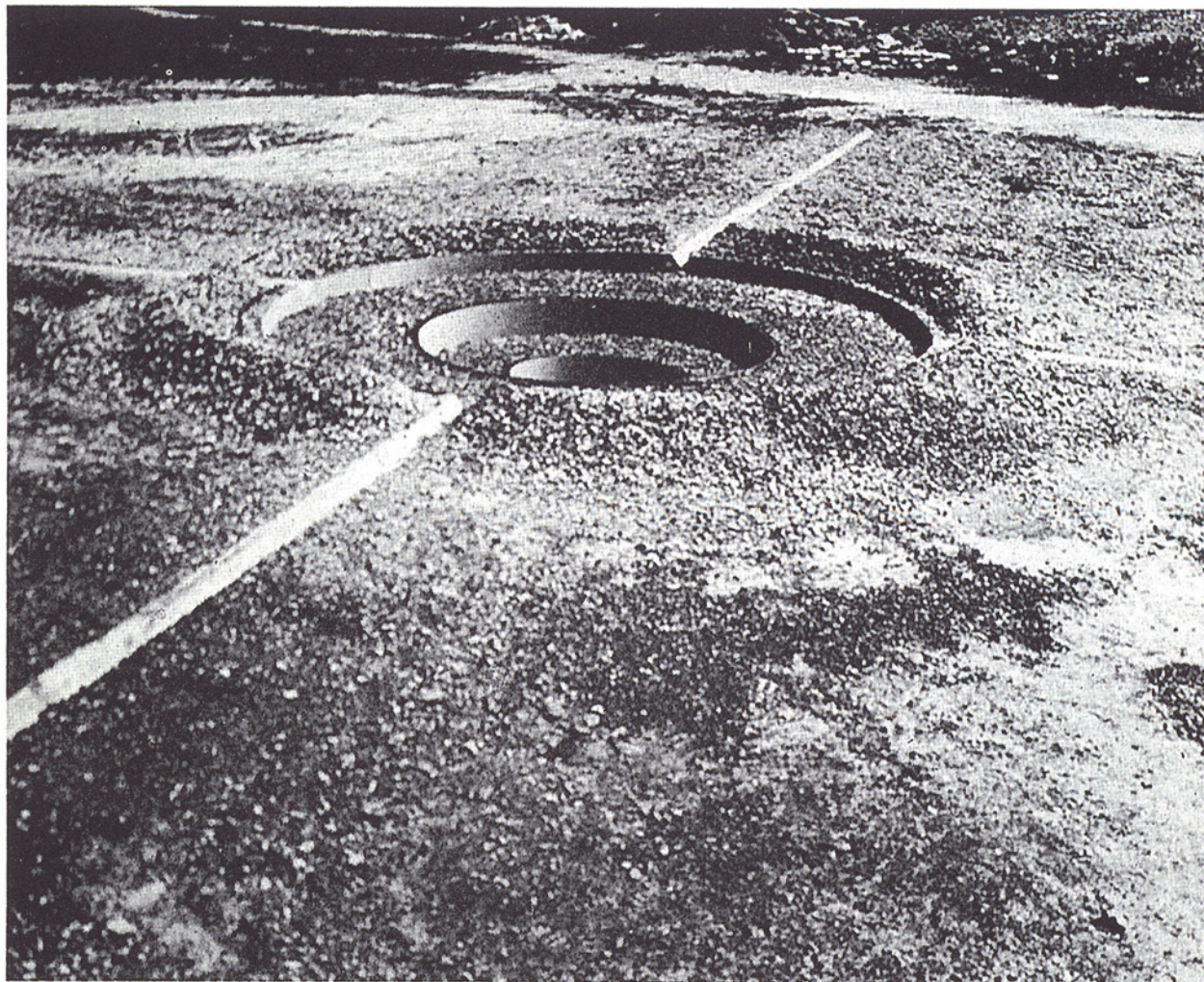
▲ 圖三十一、史泰拉 (Frank Stella) 1979



◀ 圖三十四、芭芭拉·庫格 (Barbara Kruger, 你的錢，上帝與你同在 1985



圖三十二、西蒙斯 (Charles Simonds)



▲ 圖三十三、瑪麗·密斯 (Mary Miss), 無題 1976

附 註：

(註一) 詹明信 (F. Jameson) 教授在其後現代主義與文化理論 (唐小真譯, 當代學叢, 1989) 中對西方六十年代有著極深入的描述, 他指出最早在六十年代, 人們開始歡呼新社會的到來, 那時的歡喜, 實質上源於知識界烏托邦精神帶來的一股熱情, 雖然這是直接衍生於社會或政治方面對未來的憧憬, 但確實回響著六十年代波瀾壯闊的社會運動所激發的樂觀精神。

(註二) 觀念藝術又稱之為思想藝術、態度藝術、企圖超越物質、超越作品本身。任何藝術都是觀念的 (但不是說它

們都是觀念藝術)。在英文 Conceptual Art 大寫字母的意思乃說明此為標題形式, 不具批評意義。就觀念藝術看, 一位藝術家所努力追求的價值不是經由一件作品物質性的存在, 而是經由藝術家本人的觀念思想所獲得。大家欣賞觀念藝術, 顯然有危機存在, 這危機乃在於一般大眾對抽象觀念概念思考的能力已被僵化的“查一查是不是”的學校教育扼殺, 結果享受一則好的觀念藝術作品所得的愉快經驗, 恐怕只有還在想, 還具有相關知識, 以及對解決由觀念藝術家提示的特殊問題具有特殊抽象觀念天份的人才能感受到。

(註三) 傳統正面邏輯與負面邏輯以及雕塑上屬於建築或風景界定的辯證法, 可見 Rosalind 的 Krauss 的 “The Originality of the Avant—Garde and other Modernist Myths” (The MIT Press, 1985) 第 276 頁 “Sculpture in the Expanded Field” 一章

(註四) 後極限主義可視為由極限藝術的粹純樣式的多元化, 後現代主義間的過渡, 其藝術高度的特異、手製、非具象的物體, 對所選擇的材料作基本的陳述, 各類裝置方法成了後極限藝術常用的形式。